

ENTRE LA IMAGINERÍA Y LA ESTATUARIA: UN EJEMPLO DE LA COYUNTURA ARTÍSTICA EN GUATEMALA, A PROPÓSITO DE UNA DOLOROSA DE MARTÍN ABARCA (1802)¹

BETWEEN THE SACRED IMAGES AND THE STATUARY: AN
EXAMPLE OF ARTISTIC SPACE IN GUATEMALA, ABOUT
THE IMAGE OF OUR LADY OF SORROW MADE BY MARTÍN
ABARCA IN 1802

POR RAFAEL RAMOS SOSA
Universidad de Sevilla, España

En el ámbito de la plástica en Guatemala se identifica una imagen de la Dolorosa del escultor Martín Abarca y su hermano, el pintor Leandro Abarca. A propósito de esta obra se realiza un recorrido por la escultura guatemalteca analizando otros ejemplos de esta tipología entre los siglos XVII y XIX, planteando nuevos aspectos en la evolución artística y su contexto al calor de análisis formales, fuentes históricas y literarias.

Palabras clave: Guatemala, escultura, barroco, XVII-XIX, Martín Abarca.

A sculpture of Our Lady of sorrow in Guatemala from the sculptor Martín Abarca, painted by his brother Leandro Abarca is studied in this paper. Also we analyse other examples of sacred sculptures in Guatemala during the XVII and XVIII centuries, making a formal study and using historical and literary sources.

Keywords: Guatemala, sculpture, baroque, XVII-XIX, Martín Abarca.

Una de las tipologías plásticas más cultivadas en Europa desde el siglo XIII ha sido la Piedad, con excepcionales hitos en los diversos centros artísticos. Sus variantes iconográficas y devocionales, al calor de la religiosidad de cada época, enriquecen este panorama que puede contemplarse en toda Europa, América y Filipinas. Espoleada por el movimiento de la “*devotio moderna*”, la imagen, junto con el valor esencial del icono, procuraba la empatía con los fieles exaltando la humanidad de Cristo y la Virgen por la vía del dolor y el expresionismo plástico. Es de suponer que esta devoción, nacida en la denominada Europa nórdica, el mundo germano del siglo XIII, y con tipos definidos

¹ Este trabajo ha sido posible con ayuda y como parte del proyecto de investigación I+D, HAR 2009-12585: La consolidación del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana.

en la tradición francesa e italiana, llegó a España, sobre todo por la aparición de artistas procedentes de estas regiones así como las mismas obras de escultura y pintura traídas por eclesiásticos, príncipes y nobles². A su vez, tras el descubrimiento de América en 1492 y su proyección colonizadora, estos modelos fueron enviados al Nuevo Mundo para cubrir las necesidades del intenso proceso evangelizador, alumbrando singulares interpretaciones que frecuentemente navegaron entre el punzante expresionismo germano y el bello idealismo italiano de raigambre clasicista. Surgieron ejemplos en las tierras americanas con el paso de los siglos, tras un proceso de transculturación costosa y fecunda, asimilación que dio lugar a recreaciones personales de artistas y escuelas en el ya por entonces universal ámbito cultural hispánico.

El intentar aproximarnos a los comienzos de las artes plásticas en Hispanoamérica ha de tener en cuenta el panorama artístico peninsular y especialmente del antiguo reino de Sevilla que, como *'puerto y puerta'* de América, aglutinó buena parte de las corrientes artísticas europeas. El privilegiado puerto del Arenal facilitó que fuera esta ciudad y sus artífices los más directos beneficiados del envío de obras de arte así como personas, artistas y artesanos, con destino a Ultramar. Se ha constatado que llegaron obras a la isla de La Española, actual Santo Domingo, como esculturas de Miguel Perin o de Jorge Fernández, imagineros que en las décadas de 1510 a 1540 fueron jalones importantes en la antigua Híspalis. La constancia documental de envíos por parte de estos escultores a los nuevos territorios recién incorporados a la tradición occidental avala esta hipótesis. Serían pues estas obras algunos de los modelos iniciales para la elaboración artística americana.

En concreto, hay noticias del envío de varios crucificados en madera policromada del alemán Jorge Fernández, a la isla de La Española en 1513; así como esculturas en barro de Miguel Perin³. Precisamente del primero existe la Quinta Angustia o Piedad en la viga de imaginería del retablo mayor de la Catedral de Sevilla, fechado en 1525⁴. De Perin se conserva un excelente conjunto del Calvario de barro cocido en la catedral de Santiago de Compostela, la capilla de la Piedad o de Mondragón (1526). María aparece con su Hijo sobre las piernas, acompañada de once personajes, hombres y mujeres en diversas actitudes anímicas contemplando la tragedia de la madre con el hijo yerto.

2 WATTS, Barbara, "Pietà", en *The Dictionary of Art*, London, 1996, t. 24, pp. 775-777.

3 TORRES REVELLO, José, "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, I, 1948, pp. 87-96; RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio, *España y los comienzos de la pintura y escultura en América*, Madrid, 1966. LAGUNA PAÚL, Teresa, "Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla", *Archivos de la Iglesia de Sevilla*, Córdoba, 2006, pp. 723-751; "Miguel Perin imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla", *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Sevilla, 2007, pp. 81-105.

4 PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, "La viga de imaginería", *El retablo mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1981, p. 100 y foto p. 207.

GUATEMALA

El reino de Guatemala, en lo artístico al menos, llegó a definirse con unas formas propias y personales que claramente la distinguen en el conjunto del arte americano e hispánico. Fue en la ciudad de La Antigua, sede de la capital abandonada tras el pavoroso terremoto de 1773, donde fraguó este peculiar lenguaje formal y estético, continuando paralelamente en la nueva fundación capitalina del valle de la Ermita y actual cabeza de la república.

El patrimonio guatemalteco por todos encomiado, espera nuevos estudios sistemáticos y precisos que profundicen en lo ya conocido y muestren lo mucho que falta por conocer, no solo en cantidad sino especialmente en calidades. Destaca su personalidad plástica, la escultura antigüeña tan reconocida ofrece un panorama riquísimo desde todos los ángulos metodológicos de la Historia del Arte. Una de las tipologías más decantadas del quehacer de sus escultores y pintores fue la Dolorosa, modalidad iconográfica en la estela de la Piedad y el ciclo de la pasión de Cristo. Desgajada del Calvario, imagen exenta y erguida, aislada de la composición y como devoción autónoma en su retablo. Esta áurea glorificación del intenso dolor de María como madre, constituye un paso más en la evolución del culto humanizado y sensible a la Virgen, haciéndose hincapié en el sentimiento de dolor de la madre para acentuar la ternura de la compasión. Es la *Stabat Mater dolorosa*⁵.

Conocemos alrededor de esta iconografía en el arte guatemalteco algún ejemplo temprano citado por la documentación, caso de las monjas concepcionistas de Antigua, que antes de 1584 encargaron una Quinta Angustia al escultor Miguel de Aguirre⁶.

LA DOLOROSA DEL CALVARIO ANTIGÜEÑO

La escultura guatemalteca presenta graves dificultades en su investigación, además de la falta de documentación o estudio formal sistemático, la propia historia de la región con continuos seísmos y reconstrucciones de edificios, traslados de ciudades y templos, amén de la vitalidad permanente de la escultura como imagen de devoción, hacen que el estricto estudio histórico de la escultura sea muy penoso y siempre zozobante en la identificación de las obras. En los últimos años han surgido novedades importantes al compás de las restauraciones e investigaciones paralelas. Dejando al margen el exasperante seguimiento histórico-documental de las piezas, tan necesaria como ingrata investigación, podemos centrarnos en algunas obras existentes en el actual templo del Calvario de La Antigua, que fue sede de la Orden Tercera de San Francisco y estrechamente vinculado al santo, entrañable y popular hermano Pedro.

5 GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando: *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio hispalense*. Madrid, 2005, p. 43.

6 BERLIN, Heinrich, *Historia de la imaginería colonial en Guatemala*, Guatemala, 1952, pp. 94-95.

Según testimonios del cronista Vázquez en la biografía del hermano Pedro, con datos de 1683, la capilla del Calvario albergaba una imagen de la Virgen desde décadas anteriores, describiéndola así: “*A la parte de la cabeza está una imagen de N. Sra. de Dolores o Angustias, con gran propiedad escultadas con que venía a estar esta imagen de N. Sra. ... y ser la imagen material, que allí está de las angustias, enclavijadas o cruzadas las manos en demostración de dolor...*”.

Sin entrar en la identificación concreta de la escultura a la que se refiere el cronista, si puede comprobarse los distintos adjetivos y advocaciones que suscitaban estos simulacros en su época, pudiendo ayudar a perfilar tipologías y denominaciones según los centros artísticos. Muy expresivo resulta el modo de identificar el gesto de cruzar los dedos de las manos, calificándolo como: *enclavijadas*.

La escultura de la Soledad o de los Dolores que actualmente preside el altar mayor del Calvario antigüeño ha sido objeto de una restauración, al igual que todo el conjunto del templo, el ciclo pictórico de la Pasión de Tomás de Merlo y las demás imágenes⁷. Esta dolorosa albergaba en su interior una cédula manuscrita que no llegó a extraerse del simulacro pero sí a fotografiarse y en ella consta: “*Ysola el hermano Juan de Sn Buena Benttua medina el Año de 1689 siendo Comisario el P. Por Fr Juan Bautista alvares de Toledo lector Catedratico lector de prima Calificador del Sto ofisio y exsaminador Sinodal*” (Fig. 1).

El testimonio transcrito, del que no hay que dudar en principio, puede ayudar mucho a establecer y contemplar los hitos de la evolución tipológica, formal, estética y del sentimiento religioso de una de las más conseguidas creaciones de la escuela guatemalteca de escultura en madera policromada: la Dolorosa.

Poco sabemos de su escultor, el hermano Juan de San Buenaventura Medina. El hecho de aparecer aquí, firmando una obra en 1689 implica que pudo hacer muchas otras, no identificadas o que no conste su contrato ante escribano público (porque no se realizó o porque no se ha conservado). Solo Berlin cita, en su impagable recopilación documental, a un Juan de Medina que en 1687 acudió a examinarse del arte correspondiente⁸. Su pertenencia a la Tercera Orden franciscana avisa del contexto desde donde ejerció su quehacer y posibles explicaciones de la nula información sobre otros encargos escultóricos que haría. Falleció hacia 1716, cuando los herederos solicitaron al pintor Ambrosio de Santa Cruz y al ensamblador Antonio de Gálvez realizar el

7 Tan largo y ejemplar proceso de restauración ha sido promovido por el Dr. Miguel Torres Rubín, de todo ello surge el libro *El Tesoro de El Calvario. Patrimonio de La Antigua Guatemala*. Guatemala, Fundación G & T Continental, 2009. UBICO CALDERÓN, Mario, *Datos históricos de la imagen de Virgen de Dolores del Calvario de La Antigua Guatemala*, Consejo Nacional para la protección de La Antigua Guatemala, 2002, con el anexo de la información encontrada en el 2003. Ver también RODAS, Haroldo, “Las imágenes del Santo Calvario”, *El Tesoro de El Calvario...*, pp. 59-62.

8 BERLIN, H. op. cit., p. 133.

inventario y valorar sus bienes⁹. Este documento aporta algunas noticias más del artista que al parecer había contraído nupcias y tuvo varios hijos: Francisco, Diego, Inés, Alfonsa y María de la Soledad. Vivió en una casa del barrio de san Francisco y entre sus pertenencias encontraron numerosas pinturas y esculturas de pequeño formato, así como algunos libros de arquitectura, otros de literatura religiosa, estampas, bancos de carpintero y herramientas del “*oficio de escultor*”. En el inventario del taller abundan las imágenes de pequeño formato, tan frecuentes en esta escuela durante los siglos XVIII y XIX, incluso todo apunta a una estancia con una pequeña tienda de venta pública de esculturas menudas demandadas por las devociones locales y la sociología religiosa de la época. Esto parece indicar “*una armazón de tienda de estantes y mostrador que avaluaron en ocho pesos*”.

Centrándonos en la imagen de la Dolorosa, el hecho de ser una obra de talla completa, no de candelero o bastidor para vestir, incrementa su interés y facilitará el estudio formal y tipológico. La imagen exenta y erguida de tamaño mayor del natural, muestra una composición severa en un rotundo bloque frontal, concepto escultórico recuperado a partir del renacimiento desde la estatuaría clásica. Una composición en línea cerrada, en la que el movimiento de los paños enmarca y acentúa dos puntos: el rostro y las manos. La sobriedad de la policromía, colores uniformes del azul ultramar en el manto y jacinto en la túnica, con velo y pecherín blanco, sin los alardes del estofado dorado. Esta sobriedad compositiva y cromática tal vez nos llevaría a una cronología muy posterior, más de un siglo después. Por todo ello debemos ser cautos y saber esperar nuevas y fidedignas aportaciones para conocer y situar el desarrollo plástico, así como los ritmos artísticos guatemaltecos, en el contexto de la escultura occidental.

Es evidente que en la ejecución de esta escultura por Juan de san Buenaventura, junto a la creación artística pueden intuirse unas resonancias personales en su propia religiosidad y práctica devocional. Un tema para la historia del arte de esta época sería el constatar la interiorización de la obra de arte por parte del artista, el artista ante su obra, las reverberaciones personales del asunto, su actitud anímica y repercusión en la obra de arte. En este caso es fácil de entrever que las hubo, pues era hermano de la orden tercera de san Francisco. Este aspecto es factible comprobarlo en su biblioteca, junto a estampas e impresos de arquitectura se encontraron libros ascéticos y devocionales tales como el popular *Flos sanctorum*, una *Vida de Cristo*, una *vida del hermano Pedro* (santo que vivió en Antigua —entre 1651 y 1667— y seguramente conoció el artista), otro de santa Ana, y los más significativos para la escultura que tratamos: “*dos libros de los dolores de nuestra señora de espada aguda y memorias tiernas que avaluaron a tres pesos cada uno*”. Puede pensarse que el encargo de esta escultura surge precisamente en esas prácticas devocionales y tensión espiritual alrededor de la tercera orden franciscana y la contemplación de los dolores de la Virgen ante el hijo muerto en la

9 Archivo General de Centro América, A1. 43. Leg. 4995, exp. 42483; citado en RODAS, Haroldo, *Pintura y escultura hispánica en Guatemala*. Guatemala, 1992, p. 59. Agradezco el envío de este documento —a mi petición— a la licenciada Brenda Porras Godoy.

cruz. No olvidemos que en esta misma iglesia del Calvario existe un Crucificado y un Yacente, además de un ciclo pictórico de la pasión. Una vez más aparece la imagen como introductora de realidades inefables y a la vez potenciadora de vivencias personales en el cálido clima espiritual antigüeño¹⁰.

Precisando en la investigación, esa *espada aguda* y *memorias tiernas* pueden identificarse con la obra del jesuita padre José Vidal (1630-1702), al parecer publicadas por primera vez en Amberes en 1695. *Espada aguda de dolor que la purísima Virgen tuvo en su amoroso corazón por las penas de su hijo Jesús*, y *Memorias tiernas: despertador afectuoso*. La fecha de edición es posterior a la ejecución de la Dolorosa en 1687, pero no deja de realzar el contexto religioso y devocional en el que fragua la escultura¹¹. *Aguda* y *tierna*, luminosos adjetivos que señalan el sendero de la sensible y progresiva humanización de los tópicos religiosos, constatado en la evolución de la pintura y la escultura, en el transcurso de los siglos medievales y modernos.

LA DOLOROSA DE CAPUCHINAS

Sin duda alguna, al tratar de esta tipología escultórica en Guatemala, es obligado citar una de las más divulgadas imágenes del arte virreinal guatemalteco: la Dolorosa del antiguo monasterio de Capuchinas¹². Soberbia y espectacular representación del asunto dramático donde el dolor intenso ciñe en vigoroso y pictórico fulgor áureo la delicadeza alabastrina de rostro y manos femeninas. Recursos plásticos que en aras de la retórica consiguen el impacto emocional persuasivo en los fieles espectadores. Puede calificarse de hito en la escultura hispanoamericana, en la que los recursos formales propios de una escuela definen y acuñan un tipo plástico de larga y feliz estela posterior.

Habría que plantearse como hipótesis de trabajo una cronología más precisa. Teniendo en cuenta que la consagración del templo fue en 1736, a continuación comenzaría la construcción de los retablos y respectivas esculturas¹³, hasta que las religiosas capuchinas abandonaron La Antigua tras el seísmo de 1773, y al parecer trasladaron mobiliario y enseres a la nueva capital en 1779. En principio, sobre este arco temporal podría situarse la imagen (Fig. 2).

El tipo físico del rostro recoge el de una mujer madura de facciones llenas, suavemente redondeadas, deteniéndose con morosidad en acentuar y recrear detalles como los hoyuelos entre la nariz y el labio superior, o el inferior y la barbilla muy esférica. Con

10 BELTING, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, 2009 (1ª edición de 1990).

11 VIDAL, José, *Espada aguda de dolor que la purísima Virgen tuvo en su amoroso corazón por las penas de su hijo Jesús*, Amberes (1695); *Memorias tiernas: despertador afectuoso*. Un ejemplar de estos impresos pueden consultarse en la Biblioteca Nacional de Madrid, signaturas 2/28933 y 3/42331.

12 ÁLVAREZ ARÉVALO, Miguel, "Dolorosa", en *El País del Quetzal, Guatemala maya e hispana*, Madrid, 2002, pp. 397-98.

13 ANNIS, Verle L., *The Architecture of Antigua Guatemala*, Guatemala, 1968, pp. 173-174.

claros recursos dramáticos como las lágrimas plasma en definitiva un tipo de belleza femenina más próxima, veraz y humanizada. La evolución posterior tenderá —la veremos en la Dolorosa de la Paz— hacia un modelo más sobrio y contenido, de rasgos menos pujantes y sensuales. Aparece la faz sobre el pedestal de manos regordetas cruzadas, envuelta en abultados paños, dando mayor énfasis al gesto de dolor y equilibrando el volumen de la cabeza con el conjunto del cuerpo.

El simulacro manifiesta una rotunda presencia impositiva en el espacio, es un volumen denso y contundente de masas dilatadas que prácticamente desde sus hombros hasta los pies no pierden la misma anchura, solución formal que define a este modelo y sus infinitas réplicas posteriores. Los pliegues son anchos y vigorosos, especialmente el que rodea y señala una extensa curva en su brazo izquierdo, disposición acuñada como signo formal del modelo, en el que las amplias parábolas tienden a convertirse en segmentos de ángulos poco definidos.

Hay un aspecto, tendencia tal vez, que resulta apreciable tras la visión de numerosas esculturas y pudiera calificarse de peculiaridad formal de la escuela centroamericana. Me refiero a la sensación de escultura acolmatada, donde la profundidad esperada en la sucesión de planos no es tan honda al observar la imagen en vistas laterales. Es decir hay un tratamiento inverso entre la anchura del bloque escultórico y su profundidad, concebidas por tanto para una preferente visión frontal. En esta obra existe una aparente contradicción: el contorno general cerrado con sensación de aplomo y el vigoroso movimiento interno de paños, tensión que constituye un cauce formal para la expresión dramática que requiere el tema.

LA DOLOROSA DE LA PAZ

El definitivo terremoto de 1773 provocó un corte radical en el desarrollo histórico de La Antigua y por ende de todo el reino. La fundación de una nueva ciudad y posterior traslado al valle de la Ermita constituyó un hito con expresivas y precisas repercusiones en el arte guatemalteco. Cabría preguntarse cómo hubiera continuado la evolución de la arquitectura antigüeña; si se habría establecido de modo tajante el lenguaje neoclásico en portadas y retablos. En cambio, si puede plantearse que las artes plásticas tuvieron otro ritmo, aún desconocido con precisión, en el que el arraigado barroco siguió conviviendo con las novedades clasicistas, y pervive hasta hoy en la popular escultura y talla religiosa.

No es el momento de profundizar en estas hipótesis, sino de presentar una de esas obras escultóricas que puede recoger la especial coyuntura plástica de la lógica y natural convivencia del barroco con el arte de la Ilustración. Veremos uno de esos artífices que navegaron entre la tradición barroca del imaginero en la cálida madera policromada y el estuario neoclásico sobre el blanco y terso mármol.

Este proceso fue promovido por personajes y notables de la nueva capital con la Real Sociedad Económica impulsando la agricultura, industrias textiles y las bellas artes. Estas últimas con la fundación el 6 de marzo de 1797 de una Escuela de Dibujo,

cuyo director fue Pedro Garci-Aguirre. Salazar llegó a hablar de una época dorada entre 1797 y 1808¹⁴.

En las investigaciones de campo pude examinar una hermosa escultura de la Dolorosa que preside el templo de Nuestra Señora de la Paz en Guatemala¹⁵. La escultura en madera policromada y con un rico estofado dorado, presenta la particularidad del rostro y las manos tallados en alabastro, característica relativamente frecuente en la escultura guatemalteca. La imagen sobre una peana rocosa, es de unos ciento cincuenta centímetros de altura y muestra en su expresión un contenido dolor, abriendo los brazos mientras dirige la mirada hacia lo alto; al tiempo que adelanta su mano derecha con la palma hacia arriba en gesto de petición y la izquierda de frente hacia atrás, creando distintos planos de profundidad (Fig. 3, 4, y 5).

Al examinarla con detenimiento comprobé que las manos pétreas van introducidas en el brazo y sujetas con un clavo que atraviesa la madera y el alabastro. Al desmontar el artificio pudo estudiarse con detenimiento y fotografiar las piezas. La sorpresa fue ver como en el interior lignario podían apreciarse unas pequeñas cédulas circulares de papel con una inscripción en tinta. Desgraciadamente el testimonio escrito aparecía dañado, con fragmentos desaparecidos y además adherido a la madera, por todo ello fue difícil extraerlo, o al menos leer con precisión el contenido. Se realizaron fotografías ante el peligro de un mayor deterioro, sin intentar extraerlo con el instrumental adecuado y la pericia profesional de un restaurador.

El brazo derecho contiene una cédula que adjuntamos en la fotografía. Creo que puede leerse de modo incompleto "...sculto.... *Martín Abar(ca)*" y "*(e)nel año de 1802*" (Fig. 6). El documento inserto en la mano izquierda pudo extraerse aunque ya con fragmentos perdidos. No obstante, es posible leer "...*pinto Leandro Abar (ca)*.... *el año..... 1803.....*" (Fig. 7), que vemos en la fotografía. Estamos ante el escultor y el policromador de la imagen, confirmandose la habitual separación y complementariedad de los oficios de escultor y pintor en la plástica guatemalteca, en las que cada uno de ellos alcanza cotas de singular maestría¹⁶. Leandro Abarca aporta un buen ejemplo sobre los estofados guatemaltecos, que puede ayudar a definir fases, cronologías, creadores y gustos artísticos de la escuela, aun por clarificar con rigor.

14 SALAZAR, Ramón, *Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala*. Guatemala, 1897, pp. 261-268.

15 LUJÁN MUÑOZ, Luis y ÁLVAREZ ARÉVALO, Miguel, *Imágenes de Oro*, Guatemala, Fundación G&T Continental, 2002, pp. 164-165, ya se da a conocer esta imagen como ilustración. Existe otra Dolorosa en la capilla del Arzobispado con manos y rostro de alabastro, de tamaño aproximado y rico estofado, estilísticamente parece anterior por un tratamiento de los paños más movido. Agradezco las facilidades otorgadas por don Javier Suárez Guanes y don Mario Gracioso para estudiar y fotografiar esta escultura.

16 Esta clara participación de un escultor y un pintor para la realización de las esculturas guatemaltecas puede verse también en un excelente Belén o Nacimiento que perteneció al marqués de Sierra Nevada, realizado en 1790, y en el que consta que las imágenes tuvieron que ser llevadas a Antigua, donde vivía el pintor, para la labor de encarnado y estofado; cfr. MOYSSÉN, Xavier, *Estofados en la Nueva España*, México, 1978, pp. 22-23, ilustración XXVI.

Uno de aquellos alumnos aventajados que frecuentaron lecciones en la escuela de bellas artes de la sociedad económica fue el escultor Martín Abarca que concurrió a la primera exposición, en el mes de Septiembre del mismo año de la fundación de la escuela, 1797. Salazar nos suministra la noticia que “*Martín Abarca presentó entonces una estatua de Vulcano, en acción de dar con el martillo sobre un yunque. Esta obra le valió el primer premio porque era el primer discípulo de la escuela*”¹⁷. Este escultor ganó también el máximo galardón de la sección de escultura en el certamen de 1798, con un busto del emperador Adriano. El veredicto se dio a conocer el 25 de Agosto, cumpleaños de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV¹⁸. Otro de sus trabajos como estatuario fue el busto del rey Fernando VII en 1808, con ocasión de las fiestas de la proclamación regia en Guatemala¹⁹. Se hablaba de él como uno de los mejores escultores de la ciudad.

Por otra parte, al constar en la misma escultura los nombres de Martín y Leandro Abarca, confirma que son dos hermanos dedicados a las artes plásticas y no el mismo artista con diferentes nombres. El investigador Toledo Palomo añade sobre Martín que fue hijo de Manuel Abarca y Dionisia Rivera (o Cabrera), casado con Justa Rufina Fábrega el 2 de Mayo de 1800²⁰. Años después solicitó un lugar cercano a san Francisco donde edificar su casa y obrador²¹.

Esta Dolorosa fue donada por doña Margarita Fortuny Nanne desde la casa solariega familiar, descendiente del marqués de Aycinena. Aunque habitualmente se ha vinculado la escultura con el primer marqués, el navarro Juan Fermín Aycinena e Irigoyen (1729-1796), a tenor de la fecha que aparece en la cédula sería más bien una obra encargada por sus descendientes, y en principio habría que pensar en el segundo marqués, Vicente Aycinena Carrillo (1766-1814)²².

LAS RECREACIONES DEL SIGLO XIX

Otro modelo iba apareciendo al calor del nuevo clima intelectual y artístico, imágenes vestidas con telas de un solo color, con pliegues y disposiciones de menor

17 SALAZAR, R. op. cit., p. 271. TOLEDO PALOMO, Ricardo, *Las artes y las ideas de arte durante la Independencia (1794-1821)*, Guatemala, 1977, p. 121.

18 Ibíd; BERLIN, H., op. cit., p. 93.

19 TOLEDO PALOMO, R., op. cit, p. 142.

20 Ibíd., p. 93, nota 1.

21 BERLIN, p. 93, nota 3. Este testimonio fue revisado a mi petición, y aunque no tiene fecha, por otros documentos que le acompañan parece de hacia 1812; agradezco a Brenda Porras Godoy su consulta en el Archivo Nacional de Centro América.

22 BROWN, Richmond F., “Ganancias, prestigio y perseverancia: Juan Fermín de Aycinena y el espíritu de empresa en el Reino de Guatemala al final de la Colonia”, *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, LXXII, 1997, pp. 56-100. En el inventario de bienes del primer marqués en 1768 se cita en el oratorio de su casa un retablo dorado con espejeras que albergaba “una imagen de Nuestra Señora de los Dolores, de bulto, ...con resplandor y daga de plata sobredorada”, valorada en 150 pesos, cfr. CID FERNÁNDEZ, Enrique del, *Origen histórico del Marqués de Aycinena*, Guatemala, 1969, p. 483.

movimiento. El modelo parece verse ya en pintura, en un cobre pintado al óleo en Guatemala por María Basconzelos en 1790, de propiedad particular²³. Esta pequeña representación añade una nueva pincelada al panorama cultural finisecular guatemalteco con la incorporación de pintoras al quehacer artístico, tal vez emparentada con alguno de los maestros de este mismo apellido de los que existen noticias²⁴. No es la primera conocida, ya en el siglo XVII cabe citar a la hija de Pedro de Liendo Vidal, Sebastiana de Liendo (1618-1669) como pintora de paisajes y florestas²⁵.

Caracteriza este modelo de Dolorosa la composición más serena y templada, los brazos vuelven a recogerse, unidos al cuerpo, y disponiendo las manos con los dedos entrelazados bajo la cintura, al tiempo que toda la figura gira suave y elegantemente sobre su eje desde los pies hasta la cabeza. En esta línea puede situarse una Dolorosa del museo Popol Vuh (Fig. 8), en la que junto con la novedad compositiva surge otra peculiaridad técnica y material de policromías uniformes imitando al terciopelo, con tonos de tintas cargadas y la total ausencia del dorado²⁶. Este tipo pertenece a las dos primeras décadas del siglo XIX, confirma esta aseveración una pequeña imagen de devoción con esta misma composición en colección particular que lleva en su interior una cédula fechada hacia 1815, concediendo indulgencias a quien rezare ante ella. Recientemente se ha estudiado otra escultura de este tipo, encuadrada en “fase un tanto romántica”, y aproximación cronológica entre 1840-50. Un estudio *in situ* de la imagería guatemalteca puede situarla fácil y claramente en dicha escuela, pero además se ha empleado un complejo análisis químico que argumenta el origen americano de esta pieza de la iglesia gaditana de san Juan de Dios²⁷. Este último ejemplo combina la nueva modalidad del suave movimiento con el dorado y estofado más tradicional.

Abarca plasmó uno de los tipos escultórico del barroco pleno, en abierta composición berniniana, templada en paños y expresión por los aires de la Ilustración. Paralelamente surgieron otras versiones más propias de la nueva estética en las primeras décadas de la nueva centuria como la citada del Popol Vuh. No obstante el siglo XIX guatemalteco, como prueba de su arraigada y pujante tradición escultórica, alumbró nuevas interpretaciones, en particular sobre la Dolorosa. En este siglo parece producirse un doble fenómeno, la conciencia de decadencia de la escultura tradicional en madera policromada y el fomento de la estatuaria civil y conmemorativa en bronce y mármol. A pesar de ese declive se continuó cultivando y alumbrando nuevos modelos e interpretaciones. En concreto pueden estudiarse novedades en este mismo tema de

23 HEREDIA MORENO, M^a del Carmen, en *El País del Quetzal*, pp. 473-474.

24 RODAS, H. op. cit, pp. 48-49 y 60.

25 BERLIN, H. op. cit, p. 126; y sobre todo MOLINA, Antonio, *Antigua Guatemala, memorial del P. Antonio de Molina*. Guatemala, 1943, p. 99.

26 ANCHISI DE RODRÍGUEZ, Coralía, “Nuestra Señora de las Angustias”, en *El País del Quetzal*, p. 469.

27 AMADOR MARRERO, Pablo, “Una escultura guatemalteca en Cádiz, España. El análisis policromo como clave para su catalogación”, *Encrucijada*, 1, 2009, p. 122, revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

la dolorosa exenta y desgajada del Calvario. Un ejemplo es una imagen de 1851, en el templo de san Francisco el grande de Guatemala, antes en el museo de Fray Francisco Vázquez, también en la secular tradición de combinar la madera con el rostro y manos de alabastro (Fig. 9). La composición parece recuperar modelos pasados al disponer de nuevo las manos a la altura del pecho (en este caso desaparecidas) no sabemos si una sobre otra o bien con los dedos “enclavijados”. La caracteriza una sobria disposición frontal en la que el manto cae desde la cabeza sobre los hombros y se abre dejando ver la túnica por completo, en una simétrica silueta triangular. Esta imagen anónima conserva una inscripción en la parte posterior: “*A expensas de D^o José María Urruela y sus hermanos en el año de 1851. El mármol de el rostro y manos es producción del país*”²⁸. Pueden verse otros casos de esta modalidad en la Dolorosa que acompaña al crucificado de san Agustín de Acasaguastlán.

A mediados del siglo XIX existieron varios escultores que continuaron la acostumbrada escultura sagrada, al tiempo que seguramente cultivaron otros encargos de carácter secular. Entre ellos destaca Ventura Ramírez (1784-1874), hijo del maestro mayor de arquitectura Bernardo Ramírez, figura que vivió el traumático traslado de la antigua a la nueva capital. Tanto uno como otro pudieron encarnar el cordón umbilical artístico entre las dos ciudades. Don Ventura fue director durante más de quince años, hasta su muerte, de la enseñanza de escultura en la Sociedad Económica, importante entidad que vimos a tenor de Martín Abarca²⁹. No obstante a sus esfuerzos y el de otros tantos intelectuales por fomentar el arte escultórico, el alumnado decrecía de año en año. Testimonios contemporáneos constatan la conciencia de un pasado brillante en el que el arte del modelado y talla alcanzó personalidad propia y apunta el intento de volver los ojos de artistas y clientes a esas creaciones barrocas, actitud que puede ayudar a comprender la continuidad de esta estética durante el siglo XIX y aun del XX, clave para seguir el estudio estilístico de la escultura sagrada guatemalteca. A tenor de la imagen de la Inmaculada que talló Ramírez para la catedral en 1852, la Gaceta de Guatemala consignaba que “*la bellísima imagen de la Virgen, obra de nuestro hábil estatuero D. Ventura Ramírez, uno de los pocos maestros que han quedado para sostener el renombre que Guatemala adquirió en otro tiempo por sus bellas esculturas*”³⁰.

Hasta aquí este breve recorrido por la escultura guatemalteca a través de la Dolorosa, uno de sus tipos más idiosincrásicos y reconocidos. Tras los modelos iniciales llegados desde España aun sin aquilatar, pasando por la Dolorosa del Calvario fruto de la intensa y recia vivencia devocional antigüeña que selló la plástica de la escuela hasta hoy; seguida por la creación señera del simulacro de Capuchinas, la identificada en estas páginas de los hermanos Abarca recogiendo la singular coyuntura del barroco

28 ÁLVAREZ ARÉVALO, Miguel, *Iconografía aplicada a la escultura colonial de Guatemala*. Guatemala, 1990, p. 119.

29 TOLEDO PALOMO, Ricardo, “La Escultura”, en *Historia General de Guatemala*, Guatemala, 1995, t. IV, pp. 649-656.

30 *Ibid.*, p. 652. *Gaceta de Guatemala*, 27 de Julio de 1855. URRUELA V. DE QUEZADA, Ana María, *El tesoro de la catedral metropolitana*, Guatemala, 2005, pp. 202-203.

local impregnado de una tardía composición italianizante; hasta la templada escultura decimonónica de san Francisco en la que parece atisbarse una afirmación de lo propio en la utilización del alabastro en los rostros y manos femeninas. Esta secuencia manifiesta la creatividad centroamericana con significativas exportaciones al resto del continente y Europa, prueba del acierto artístico y la aceptación de sus creaciones por un amplio público, que siempre y por encima de todo mantuvo la vitalidad y permanencia del icono como imagen de lo invisible, donde puede vislumbrarse una arcana señal de identidad de los pueblos americanos.

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.



Fig. 1. Dolorosa del Calvario, Juan de San Buenaventura Medina, 1687. Antigua. Fotografía cedida por D. Miguel Torres.



Fig. 2. Dolorosa de Capuchinas, anónima. Iglesia de Capuchinas, Guatemala.
Fotografía del autor.



Fig. 3. Dolorosa de la Paz. Martín Abarca, 1802. Templo de Ntra. Sra. de la Paz, Guatemala, Fotografía del autor.



Fig. 4. Detalle del rostro en alabastro de la Dolorosa de la Paz. Fotografía del autor.



Fig. 5. Dolorosa de la Paz, vista posterior. Fotografía del libro *Imágenes de oro*, p. 165.



Fig. 6. Dolorosa de la Paz, cédula manuscrita con el nombre del escultor. Martín Abarca, 1802.
Fotografía del autor.



Fig. 7. Dolorosa de la Paz, cédula manuscrita con el nombre del pintor. Leandro Abarca, 1803.
Fotografía del autor.



Fig. 8. Nuestra Señora de las Angustias, anónima. Museo Popol Vuh, Guatemala.
Fotografía del libro *El País del Quetzal*, p. 469.



Fig. 9. Dolorosa de san Francisco el grande, anónima, 1851. Guatemala.